

Frédéric Gonin

*L'Esthétique
de Domenico Scarlatti*

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
de la Région Rhône-Alpes*

2021

Préambule

Les clichés ont la vie dure et ce ne sont pas ceux accrochés au personnage de Domenico Scarlatti qui démentiront ce vieil adage. Charles Burney est très certainement à l'origine des nombreux présupposés qui polluent aujourd'hui encore l'approche que l'on réserve communément à ce musicien et à sa musique. Charles Burney et Domenico Scarlatti n'ont pourtant jamais eu l'occasion de se rencontrer. Les commentaires que le savant anglais a laissés dans ses ouvrages les plus influents¹ ne sont donc fondés que sur les témoignages des nombreuses personnalités du monde musical qu'il a rencontrées au cours de ses voyages. Or tous ont été formulés tardivement, pour la plupart après la mort du compositeur. Aussi, en dépit de l'honnêteté intellectuelle et artistique dont Charles Burney fit preuve toute sa vie durant, ses commentaires restent d'une fiabilité toute relative, et ne résistent parfois pas longtemps à un examen plus approfondi des sources complémentaires.

Burney affirme par exemple que :

C'est pour la princesse [María Bárbara] que Scarlatti écrivit ses deux premiers livres de sonates, et c'est à elle que fut dédiée leur première édition, gravée à Venise, lorsqu'elle était encore princesse des Asturies².

Sans la nommer, Charles Burney fait bien sûr ici référence à la seule œuvre pour clavier publiée par Scarlatti de son vivant : les *Essercizi*. Mais cette courte assertion repose sur trois approximations ou erreurs notables : 1) les *Essercizi* forment un recueil cohérent et insécable de trente sonates, et non pas « deux livres » ; 2) la découverte d'une annonce de la publication de l'œuvre dans le *Country Journal* du 3 février 1739³ a permis d'établir avec

-
1. Burney évoque principalement Domenico Scarlatti dans Charles BURNEY (London, 1771-London, 1773), *The Present State of Music in France and Italy* et *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, dans *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*, présenté et annoté par Michel NOIRAY, Paris : Flammarion, 1992, ainsi que dans sa monumentale *General History of Music* (London, 1776-1789), Cambridge : Cambridge University Press, 2010. Certains commentaires sont repris dans Charles BURNEY (1796), *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, London : Robinson, et dans Charles BURNEY (London, 1802-1820), « Domenico Scarlatti », *The Cyclopædia, or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, sous la direction d'Abraham REES, vol. 31, London : Longman, 1819, np.
 2. BURNEY, *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*, p. 143.
 3. « Essercizi par Gravicembalo. Ensemble de 30 Sonates pour le Clavecin, en 110 pages de grand format, finement gravées en grandes notes, d'après des originaux de Domenico Scarlatti... À vendre chez Adamo Scola, Maître de Musique, à Vine Street, près de Swallow Street, Piccadilly, contre la Brewhouse » (*The Country Journal*, le 3 février 1739, cité dans Ralph KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti* (1953), Paris : Lattès, 1982, p. 421).

Prolégomènes

Scarlatti : un célèbre inconnu

Si Domenico Scarlatti est aujourd'hui encore source de préjugés esthétiques tenaces, c'est tout simplement parce qu'on le connaît mal. Et pour cause : on ne dispose pour l'étudier que d'un nombre étonnamment limité de documents émanant de sa propre main : la dédicace et la préface des *Essercizi* publiés vers 1739, et une lettre adressée vers 1752 à Don Fernando de Silva y Alvarez de Toledo, alors duc de Huescar. Pour le reste, il faut se contenter de documents administratifs assez neutres, comme son testament daté du 19 octobre 1749, un des rares à être pourvu d'une signature autographe¹. Au niveau des partitions, nous sommes plus limités encore : la partie de ténor du *Miserere* en sol mineur est l'unique autographe du compositeur qui semble nous être parvenu !

C'est pourquoi Domenico Scarlatti est certainement le compositeur majeur de son temps le plus difficile à étudier, et donc le plus délicat à cerner et à comprendre. Le tremblement de terre qui dévasta Lisbonne en 1755 et les incendies qui ravagèrent le palais de l'Escurial (notamment en 1872) ou la bibliothèque d'Alba (lors de la guerre civile en 1936), ont dû occasionner la perte irrémédiable de documents qui auraient pu s'avérer précieux quant à la connaissance de l'homme et de son œuvre². Mais ces destructions accidentelles n'expliquent que partiellement cette carence. Scarlatti a vécu les trente-quatre premières années de sa vie en Italie. Et celles-ci sont tout aussi obscures que les quarante suivantes...

Aussi, que sait-on finalement de sources sûres concernant ce compositeur ? Bien peu de chose en vérité. Les trois grandes étapes de sa vie se dessinent, qui correspondent aux lieux où il résida et que l'on peut suivre au gré des différents documents administratifs que l'on possède : d'abord en Italie, à Naples³, où il reçut sa formation, puis à Venise⁴ et surtout à Rome où il se fixa vers 1708, au service de la reine Maria Casimira⁵

1. Ralph Kirkpatrick a rassemblé ces documents administratifs dans l'Appendice II de son ouvrage de référence : KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 352-377. Mis à part quelques lettres dans lesquelles Domenico Scarlatti est mentionné, rien de réellement significatif n'a été mis au jour depuis.

2. Voir SUTCLIFFE, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti*, p. 31.

3. Voir son certificat de baptême (Naples, 1^{er} novembre 1685) dans KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 352.

4. Voir la lettre d'introduction du Prince Ferdinando à Alvisè Morosini (Florence, 6 juin 1705) dans BOYD, *Domenico Scarlatti – Master of Music*, p. 12.

5. Aucun document officiel connu n'atteste que Domenico fut maître de chapelle de la reine Maria Casimira. Il a cependant dû succéder à son père, Alessandro, au moment où ce dernier « reprit son ancienne position de maître de chapelle [à la cour de Naples] le 9 janvier 1709 » (KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 54).

De l'art ou de l'artisanat

Un compositeur du XVIII^e siècle

Scarlatti : un homme de son temps

La lettre qu'Alessandro Scarlatti adressa le 30 mai 1705 à Ferdinand de Médicis pour recommander son fils en partance pour Venise illustre très bien l'arrière-plan à la fois idéologique et sociétal sur lequel reposait l'activité d'un musicien, et plus globalement d'un artiste, au début du XVIII^e siècle. Après avoir expliqué l'intérêt *professionnel* que – sciemment à tort ? – il porte à Venise au détriment de Naples et de Rome, Alessandro Scarlatti conclut sa requête de la manière suivante :

Je veux, avant qu'il [Domenico] ne poursuive son voyage en quête de fortune, qu'il se présente aux pieds de Votre Altesse royale pour écouter et exécuter les ordres hautement vénérables de votre très grand et très noble seigneur, très clément protecteur et bienfaiteur. C'est pour lui et pour moi une gloire, un honneur et un avantage, que le monde nous connaisse comme les humbles serviteurs de Votre Altesse royale. Cette pensée reconforte mon esprit et me permet d'espérer une issue favorable au pèlerinage de mon fils.

Après l'avoir recommandé à la Providence et à la divine Protection, source de tous biens, j'adresse aussitôt mes humbles prières à l'éminente et toute-puissante protection de Votre Altesse royale, devant qui, humble serviteur, je m'incline avec le plus profond respect et obéissance, aussi longtemps que je vivrai¹.

Le ton paraît aujourd'hui obséquieux. C'est pourtant de cette manière très codifiée et unanimement admise que n'importe quel individu se devait alors d'adresser ses requêtes ou ses doléances à une personne hautement placée dans la hiérarchie sociale, en l'occurrence ici la grande noblesse princière. Il suffit d'ailleurs de lire les missives de Léopold Mozart pour constater que, un demi-siècle plus tard, rien n'a encore vraiment changé.

Or, il n'est pas anodin qu'au centre de cette rhétorique bien maîtrisée, Alessandro Scarlatti rappelle que « la divine Protection » est « source de tous les biens ». Dieu apparaît ainsi comme le garant d'un ordre spirituel supérieur qui explique et justifie l'ordre matériel sur lequel repose l'organisation fortement hiérarchisée de la société au XVIII^e siècle. Cette vérité est considérée comme universelle et intemporelle. Elle va de soi et ne peut décemment être mise en doute, en particulier en Italie, quand bien même l'acte de dévotion semble

1. Alessandro SCARLATTI à Ferdinand de Médicis, Rome, 30 mai 1705, cité dans KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 28.

La musique au service de la chambre — La cantate *Già che al partir...* et la sonate K. 88

En dehors de l'église et du théâtre, il existe à l'époque de Scarlatti un troisième lieu où la pratique musicale est florissante : il s'agit de ce que l'on pourrait appeler de manière générique la « chambre », c'est-à-dire l'appartement privé d'un membre de l'aristocratie ou, de plus en plus souvent au cours du XVIII^e siècle, de la bourgeoisie cultivée. Contrairement à l'église et au théâtre, la chambre n'est par définition pas ouverte au public, mais réservée à un cercle fermé (familial, amical ou professionnel) de connaisseurs.

Les témoignages d'époque sont de fait moins nombreux et moins objectifs. En outre, cerner avec précision ce qui se passe au cours de ces moments musicaux privés est problématique car une grande liberté règne bien souvent sur la programmation, laissée à la discrétion des musiciens qui interviennent, ou aux demandes spontanées du public qui y assiste. Le *Pallade Venata* rapporte en ces termes la « superbe académie d'instruments et de voix » qui eut lieu en mars 1688 chez le célèbre compositeur vénitien Legrenzi :

Trois jeunes femmes françaises y sont intervenues sous l'œil de leurs illustres parents. Ces trois sirènes – appelons-les les trois grâces car elles sont sœurs – ont chanté des duos et des trios en langue française, composés par Monsieur Jean-Baptiste Lully de Paris [...]. On a entendu un concerto d'instrument à archets, composé par monsieur Legrenzi, dont l'art est insurpassable. Monsieur Pietro Bertacchini da Capri, de Modène, joua de la guitare et pétrifia l'assistance qui l'écoutait ; ce génie élevé a su porter la guitare, en soi imparfaite, à l'entière perfection requise par l'harmonie de la musique. Il accompagna Monsieur Legrenzi puis, à sa demande, il s'accompagna seul. Il y eut le concours de la noblesse la plus distinguée, et chacun eut l'impression que ces quelques heures passaient en un instant⁴⁶.

Par ailleurs, à cette programmation potentiellement très éclectique s'ajoute l'infinie variété que peuvent revêtir ces moments musicaux privés. En effet, mis à part un amour commun pour la musique et les arts, il est difficile de comparer la réunion de quelques amateurs (d'un niveau qui n'a alors parfois rien à envier aux meilleurs professionnels) qui se retrouvent le temps d'une soirée dans l'intimité de leur appartement pour déchiffrer les partitions dernièrement éditées par les compositeurs à la mode, à une soirée de gala organisée dans son palais par un grand aristocrate et réunissant autour d'un musicien de renom le gratin de la société de son temps. C'est d'ailleurs plus à la qualité du public présent qu'à la qualité de la musique et des musiciens eux-mêmes que l'on mesurait alors le succès de telles soirées ou académies⁴⁷.

En dehors de son engagement ponctuel dans les salles d'opéra de Naples et de Rome et de ses activités régulières, mais de courte durée, au service du Vatican, c'est dans le cadre de la « chambre » que Domenico Scarlatti s'est presque exclusivement illustré, notamment à partir de son installation définitive en Espagne où il resta attaché à la reine María Bárbara

46. *Pallade Venata*, mars 1688, p. 58-60, cité dans BARBIER, *La Venise de Vivaldi*, p. 241-242.

47. « Étrange monde romain où la réussite d'une soirée musicale se mesure à l'once des barrettes pourpres [le nombre de cardinaux présents] qu'on y attire » (BARBIER, *Voyage dans la Rome baroque*, p. 194).

Conclure la prière par un long développement destiné à accompagner le fidèle dans la joie et l'espérance est presque un lieu commun dans la musique religieuse de Scarlatti, que l'on retrouve dans des œuvres aussi différentes que le *Magnificat* et le motet *Cibavit nos Dominus*, composés dans le *stile antico*, ou le motet *Lactatus sum* et les messes dites « *La Stella* » et « *d'Aránzazu* », qui relèvent d'un style proprement baroque.

Au regard de l'ensemble de ces œuvres, le *Stabat Mater* occupe donc une position intermédiaire, que Malcolm Boyd désigne par le terme de « style mixte²² ». Typiquement romain par opposition au style napolitain moins austère et davantage influencé par l'opéra, attaché à une tradition polyphonique reposant sur la présence d'un nombre démultiplié de voix, voire de chœurs, ce style combine, ou plutôt juxtapose, une conception de la musique mesurée et retenue héritée de la Renaissance, avec une approche baroque plus expressive, dans l'esprit alors généralisé du renforcement des affects inspirés par la *mimesis* aristotélicienne. Dans tous les cas, la musique religieuse de Scarlatti est loin de constituer un ensemble marginal au regard de l'ensemble de son répertoire. En effet, comme l'observe Eveline Andréani, « la tendance à l'effacement social paraît une des composantes les plus évidentes du caractère de Domenico Scarlatti. » Or « ses œuvres religieuses [...] ont ceci d'étrange que, symbolisant en quelque sorte sa tendance à l'effacement [...] elles révèlent en même temps, à travers les interstices de leurs articulations, la nature réelle de Domenico²³ », c'est-à-dire celle d'un artiste soucieux de stimuler la sensibilité et l'intérêt de son auditeur, et doté pour cela d'un goût irrépressible pour la flamboyance et la virtuosité.

La virtuosité vocale au service de l'émotion — La cantate *Pur nel sonno...* (ou *Il sogno*)

Ce goût pour la flamboyance et la virtuosité chez Scarlatti est l'expression d'une tendance plus générale de son esthétique. En effet, il ne se manifeste pas uniquement dans l'extraordinaire corpus de sonates pour clavier qu'il nous a laissé, mais également dans sa musique vocale. Timide dans ses cantates de chambre et ses opéras italiens, palpable dans la seule sérénade composée au Portugal qui nous soit parvenue (*La Contesa delle Stagioni*), ce goût se concrétise dans toute une série de cantates de chambre plus tardives, vraisemblablement composées pour la cour d'Espagne dans le cadre des soirées musicales de Ferdinand et María Bárbara. Ces cantates nous sont connues grâce à deux séries de copies conservées à Vienne et à Londres dans lesquelles ne sont précisés ni le lieu, ni l'année de la composition. Leur rattachement à la période espagnole est donc hypothétique, mais corroboré

22. Même référence, p. 120.

23. Eveline ANDREANI, « Autour de la musique sacrée de Domenico Scarlatti », *Domenico Scarlatti, 13 Recherches*, actes du colloque international de Nice 1985, Nice : Société de musique ancienne de Nice, 1985, p. 108.

virtuosité au service de l'expression des sentiments, dans l'esprit de l'esthétique baroque qui animait les compositeurs italiens de son temps. Elles témoignent également d'une parfaite maîtrise de l'écriture vocale que le compositeur n'a jamais reniée ni abandonnée. Les cantates espagnoles apportent ainsi un éclairage essentiel sur sa personnalité artistique, riche et diversifiée, trop souvent occultée encore aujourd'hui par son corpus des sonates pour clavier.

La virtuosité instrumentale au service du geste — La sonate K. 96

Plusieurs raisons peuvent expliquer la négligence, voire l'oubli dans lequel sont tombées les cantates espagnoles de Scarlatti. Exécutées dans le cadre purement intime de la cour d'Espagne, elles n'ont bénéficié d'aucune diffusion de grande ampleur. L'absence d'édition et le nombre limité de copies connues aujourd'hui tendraient même à les considérer comme un trésor musical jalousement gardé par leurs destinataires royaux, conscients du privilège qu'ils avaient de s'assurer l'exclusivité de la musique du compositeur. D'ailleurs, compte tenu des incendies et des nombreuses destructions occasionnées pendant la guerre d'Espagne, il n'est pas impossible que nous soit parvenue une partie seulement de ce corpus difficile à identifier avec certitude au regard des quelque soixante cantates répertoriées de Scarlatti.

D'autre part, comme on l'a déjà signalé, Scarlatti est resté toute sa vie un compositeur de l'ombre au service d'une élite cultivée et fortunée. C'est en partie pour cela qu'il n'a pas joui d'une reconnaissance publique aussi importante que celle de son père ou des principaux compositeurs italiens de sa génération alors à la mode, comme Porpora, Vinci, Leo... En revanche, sa réputation de claveciniste virtuose fut clairement établie dès son plus jeune âge, même s'il ne se produisit jamais en concert, au sens moderne du terme, mais toujours à titre privé, pour ses amis ou ses protecteurs. À défaut d'être attendue, la publication tardive des *Essercizi* vers 1738, alors que Scarlatti avait plus de cinquante ans, offrit à la connaissance du plus grand nombre une musique qui ne pouvait que susciter l'intérêt des amateurs comme des connaisseurs. Très recherchées, les publications suivantes et plus encore les copies ultérieures de ses sonates pour clavier permirent de mettre progressivement en lumière un corpus qui ne put que fasciner par son ampleur (il dépasse en quantité tout ce que Couperin et Bach réunis ont composé pour le clavecin), mais aussi par sa qualité et par son foisonnement, fruit d'une capacité d'invention remarquable, d'une fécondité confondante, et surtout, enfin, d'une originalité souvent extrême et impressionnante.

Outre la dédicace au roi João V du Portugal, très officielle, voire obséquieuse, dans l'esprit d'un parfait courtisan de son temps, les *Essercizi* sont précédés d'une préface dans laquelle

confortant la reprise partielle des éléments qui ont constitué l'arche de la première partie, et notamment les plus inventifs et les plus spectaculaires d'entre eux : la saturation « verticale » transposée à la quinte supérieure, puis le double croisement des mains résolutif final.

Le plaisir du jeu — Scarlatti aux frontières de l'improbable et de l'inouï

La virtuosité vocale de Scarlatti constitue une parfaite illustration de la représentation baroque des sentiments, approche esthétique dérivée du concept aristotélicien de *mimesis* sur lequel s'appuyaient les théoriciens de l'art au XVIII^e siècle. Sa conception de la virtuosité instrumentale coïncide quant à elle avec à un autre concept esthétique que le philosophe grec proposa plus spécifiquement à propos de la musique, beaucoup moins relayé par ses exégèses ultérieures, le plaisir du jeu :

Le jeu a en vue le délassement ; or le délassement est forcément agréable [...]. Or la musique, nous l'affirmons tous, est l'une des choses les plus agréables qui soient, aussi bien quand elle est purement instrumentale que lorsqu'elle comporte une mélodie chantée [...]. Voilà pourquoi, en toute raison, l'on accueille la musique dans les réunions et les divertissements libéraux, pour sa capacité à créer de la joie⁷⁰.

Or comme le remarque Ralph Kirkpatrick, « Scarlatti semble prendre un plaisir enfantin à l'effet visuel⁷¹ » produit par ses sonates les plus flamboyantes. En sollicitant des doigts une agilité et une indépendance extrême, en multipliant les sauts les plus larges et les croisements de mains les plus audacieux, Scarlatti demande à l'instrumentiste d'adopter une gestuelle singulière qui relève d'un véritable « jeu visuel », au sens propre comme au sens figuré. De la même manière, en mettant cette gestuelle au service du timbre de l'instrument, Scarlatti convie ses auditeurs à un véritable « jeu sonore » au cours duquel toutes les surprises sont possibles.

Nul doute que ce double jeu, visuel et sonore, dut à maintes reprises soulever l'enthousiasme du public privilégié qui avait la chance à la fois de voir Scarlatti jouer du clavecin (ou du pianoforte) et d'entendre le clavecin (ou le pianoforte) sonner sous ses doigts. Nul doute également que ses principaux employeurs, que se soient les aristocrates qui le soutinrent en Italie, ou le couple royal espagnol qui s'attacha ses services exclusifs à partir des années 1730, n'eurent de cesse, afin de prolonger et d'accroître leur propre plaisir, d'encourager le musicien à cultiver ce double jeu et à le porter aux limites de son potentiel. Ainsi, en osmose avec ce tempérament espiègle qu'il dévoile au détour de la préface de ses *Essercizi*, toute une partie de la musique pour clavier de Scarlatti, notamment celle où la virtuosité est la plus flamboyante, tend avec bonheur vers les frontières de l'improbable et de l'inouï.

70. ARISTOTE, « Politique », p. 620-621.

71. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 219.

Du style galant

Naturel et simplicité

Scarlatti et l'émergence d'une esthétique dominante au XVIII^e siècle

L'aspect flamboyant et virtuose de la musique de Scarlatti, en particulier de sa musique pour clavier, est incontestablement le plus saillant de son esthétique et compte parmi les plus connus et commentés. Toutefois, il serait réducteur de limiter une présentation de l'esthétique de ce compositeur à ce seul aspect de sa musique. Il est remarquable par exemple que le manuscrit de Venise I, qui suit chronologiquement la réalisation du manuscrit de Venise XV, débute par une série de sonates étonnamment simples au regard des sonates qui ont été évoquées plus haut : leurs dimensions sont plus modestes ; les difficultés techniques qu'elles requièrent (agilité, vitesse, sauts, croisements...) sont nettement moins poussées ; leur caractère est par conséquent moins extraverti, plus retenu... Aussi, placées aux côtés de quelques-unes des sonates les plus flamboyantes du compositeur (notamment la sonate K. 175), elles contribuent à l'étonnante hétérogénéité qui caractérise ce manuscrit, ainsi que les deux suivants, Venise II et III.

La présence de sonates d'une grande simplicité ne manque pas de soulever des problèmes de fond chez un compositeur dont l'appétence pour la flamboyance et la virtuosité est manifeste. Car loin d'être anecdotique, elle traduit un goût dont s'est nourrie non sans ambiguïté son esthétique. En effet, loin d'être confinée à quelques sonates des manuscrits de Venise I-III, la manifestation de ce goût pour la simplicité est récurrente dans toute l'œuvre de Scarlatti. Comme on l'a déjà signalé, les sonates publiées par Thomas Roseingrave ont été composées en Italie et comptent donc parmi les plus anciennes du compositeur. Or quatre d'entre elles contrastent avec la virtuosité des *Essercizi* publiés parallèlement et repris dans le recueil concurrent de Thomas Roseingrave. Il s'agit des deux « *minuetto* » K. 40 et 42, du « *Larghetto* » K. 34 (qui s'apparente également à un menuet) et, de manière plus nette encore, de l'« *aria* » K. 32. En effet, cette sonate, une des plus courtes du compositeur¹ avec seulement vingt-quatre mesures à $\frac{3}{8}$, repose en toute simplicité sur une ligne chantante réduite à une brève formule mélodico-rythmique répétée continuellement à la main droite, et soutenue par des accords sobrement plaqués

1. Seule la sonate K. 431, qui compte seulement seize mesures, est plus courte.

Table des matières

Préambule	1
Prolégomènes — Scarlatti : un célèbre inconnu	7
Principaux repères biographiques	8
La carrière italienne	8
La parenthèse portugaise	17
À la cour d'Espagne	20
À propos de quelques légendes	27
L'œuvre : panorama et problématiques générales	31
De l'art ou de l'artisanat — Un compositeur du XVIII^e siècle	43
Scarlatti : un homme de son temps	43
La musique au service de l'église — Le <i>Magnificat</i>	48
La musique au service du théâtre — L'opéra <i>L'Ottavia ristituita al trono</i>	56
La musique au service de la chambre —	
La cantate <i>Già che al partir...</i> et la sonate K. 88	71
Du baroque — Flamboyance et virtuosité	83
De la « <i>mimesis</i> » aristotélicienne à l'« affect » baroque — Le <i>Stabat Mater</i>	83
La virtuosité vocale au service de l'émotion —	
La cantate <i>Pur nel sonno...</i> (ou <i>Il sogno</i>)	93
La virtuosité instrumentale au service du geste — La sonate K. 96	102
La virtuosité instrumentale au service du timbre — La sonate K. 119	109
Le plaisir du jeu — Scarlatti aux frontières de l'improbable et de l'inouï	114
Scarlatti et les règles scolastiques	115
Scarlatti et la <i>mimesis</i>	119
Scarlatti et le rythme	121
Scarlatti et la tonalité	123

Du style galant — Naturel et simplicité	129
Scarlatti et l'émergence d'une esthétique dominante au XVIII ^e siècle	129
Critique et autodérision – L'intermède <i>La Dirindina</i>	132
Scarlatti et la didactique – Les <i>Essercizi</i> et les sonates K. 236-239.....	142
Scarlatti et le style galant	155
Du classique — Cohérence et sobriété	163
Le dit et le non-dit : Scarlatti et l'improvisation.....	163
Scarlatti et la question de la forme.....	171
Quelques remarques générales	171
La musique vocale et la forme « <i>da capo</i> » — L'aria « <i>Perché non dir mi almeno</i> »	174
La musique instrumentale et la forme « binaire » — La sonate K. 531.....	177
Scarlatti et la question de la rhétorique	185
Le <i>Salve Regina</i> en la majeur : un chant du cygne ?.....	194
Épilogue — Scarlatti et la question de la postérité	203
Annexes	213
Annexe 1. <i>Magnificat</i>	213
Annexe 2. <i>Stabat Mater</i>	214
Annexe 3. <i>Salve Regina</i>	215
Annexe 4. Cantate <i>Già che al partir t'astringe</i> (Anonyme).....	216
Annexe 5. Cantate <i>Pur nel sonno...</i> (ou <i>Il sogno</i>) (Metastasio – Anonyme).....	217
Annexe 6. Cantate <i>O qual meco Nice</i> , aria [n° 1] « <i>Perché non dir mi almeno</i> ».....	218
Annexe 7. Sonate K. 531	225
Bibliographie	231
Ouvrages historiques (présentation chronologique).....	231
Études contemporaines (présentation alphabétique).....	234
Table des exemples musicaux	238
Index des personnes	241